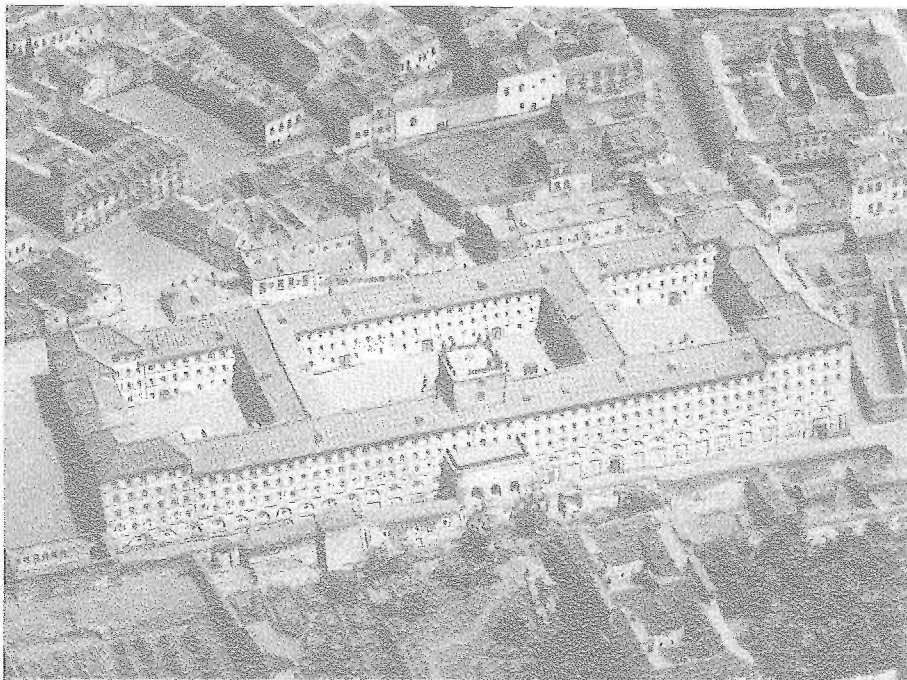


La Escuela de Palacio

Carlos Sambricio

E.T.S. ARQ.
BIBLIOTECA

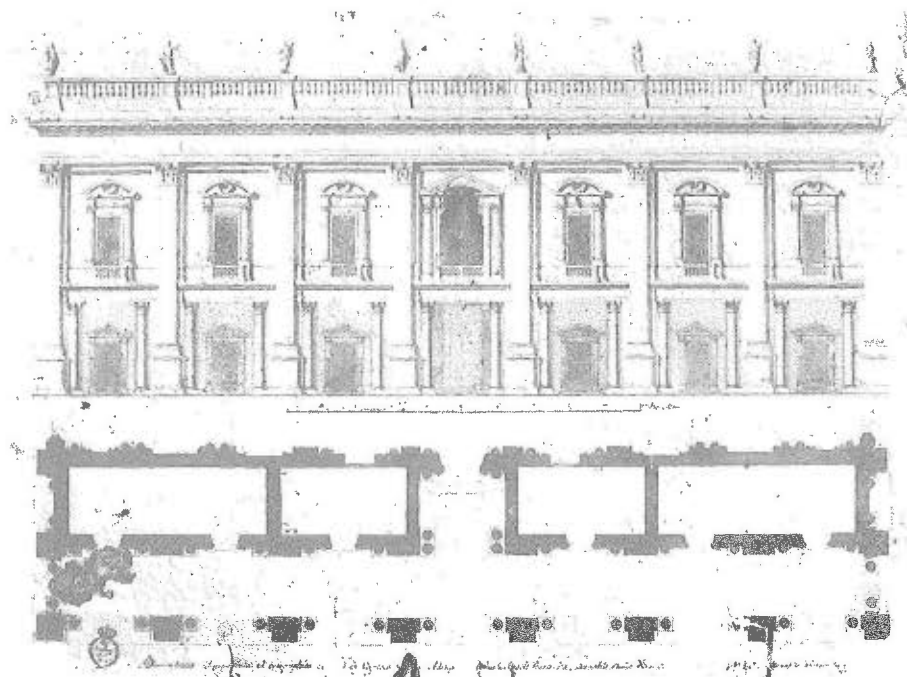
1.—Cuartel del Conde Duque. Maqueta de Gil de Palacio. (Museo Municipal.)



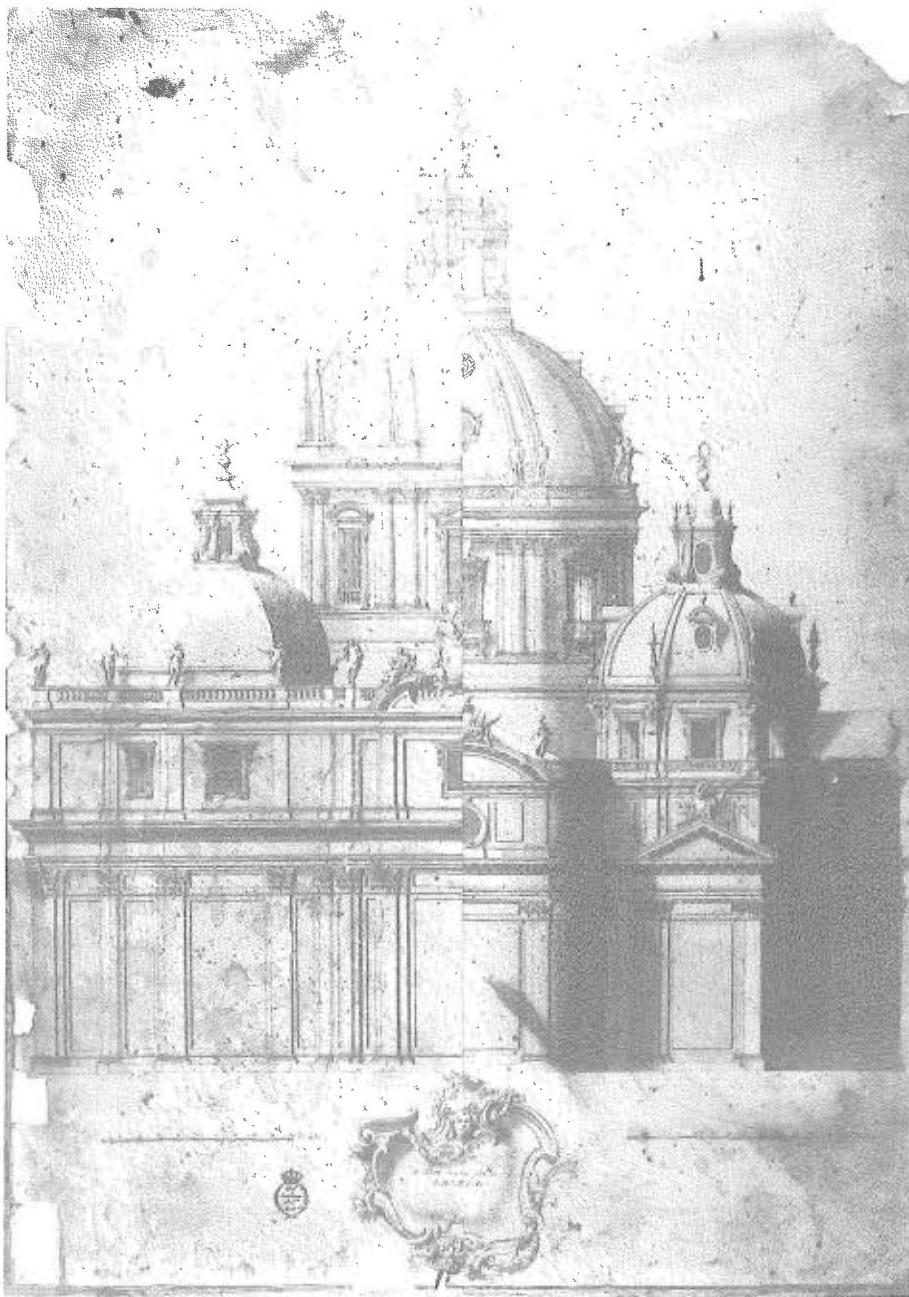
Entre 1750 y 1814 todo un conjunto de proyectos, tanto arquitectónicos como intervenciones urbanas, modifican radicalmente la imagen de ciudad: por una parte, las propuestas urbanísticas darán al traste con la antigua cerca construida por órdenes de Felipe IV y por otra —y esto quizás sea un tema importante— aparece un conjunto de grandes proyectos urbanos, con dimensiones fuera de lo habitual, que definen una nueva idea de arquitectura. De este modo, en su día comenté la importancia que tuvieron las realizaciones del Palacio Real, del cuartel del Conde Duque y del Hospital General de Madrid: las tres piezas poseen dimensiones fuera de la escala habitual. Sin embargo, junto a ellos también se realizó un notable número de proyectos y si estudiamos, por ejemplo, la maqueta de Gil del Palacio construida en 1831, un dato que sorprende es la diferencia que existe —en lenguaje arquitectónico— entre las edificaciones próximas al Salón del Prado y el Gabinete de Ciencias Naturales de Juan de Villanueva concibe en 1785. Junto al Paseo del Prado se encuentran edificios tan importantes como el Palacio de Alba, las fuentes que Ventura Rodríguez proyecta para el Salón del Prado, la propia Aduana, la Casa de los Cinco Gremios... Todos ellos resumen, un pensamiento arquitectónico generado y desarrollado en torno a los años 70 y, en este sentido, importa señalar la diferencia que existe entre el Museo del Prado y cualquiera de los restantes edificios: todos ellos se conciben en torno al reinado de Carlos III —entre 1770 y 1780— mientras que la obra de Juan de Villanueva se va a realizar, fundamentalmente, a partir de 1785 y, lo que es más importante, desarrollando un nuevo aspecto del clasicismo. Existe de este modo dos tipos bien distintos de edificios ilustrados: por una parte el que definiera tanto el Palacio de Buenavista como la Aduana de Sabatini, la Casa de los

Cinco Gremios o el gran número de fuentes que se proyecten en esos momentos en el Paseo del Prado y, frente a ellos, edificios como el Gabinete de Ciencias Naturales. De todos ellos podemos entresacar dos por el excepcional papel que juegan en el Madrid ilustrado, resumiendo no sólo la idea de ser edificios burocráticos que representan un concepto —que en esos momentos se defiende— como es el de modernización del país, sino también porque resumen y sintetizan una importante intervención urbana: me refiero a los edificios de casa de Correos y casa de Postas.

Recordemos, al estudiar la historia económica española de la segunda mitad del siglo XVIII, el valor y el sentido que cobran en estos años los caminos y canales como elementos de tráfico: no solamente el Padre Sarmiento sino también toda la tratadística sobre canales incide en que éstos representaban una voluntad de ordenar el territorio; Cabestany nos señala la relevancia que tienen los caminos en el reinado de Carlos III hasta el punto que, intentando facilitar las comunicaciones entre Madrid y Barcelona, en tan solo de 6 jornadas, una diligencia unía, en verano, una ciudad con otra no pudiéndose prever cuanto tiempo duraba semejante recorrido en los días de invierno. Junto a la economía formulaba en los años de Carlos III, un conjunto de reformadores van a concebir textos en los cuáles apuntan la necesidad de incrementar el transporte por carretera, organizando las posadas a lo largo del camino. Su intención no solamente será potenciar éstos (lo cual significa aumentar el tráfico de mercancías), sino plantear la necesidad de organizar, a través de las posadas, elementos de riqueza en zonas que hasta el momento están despobladas: además, al plantearse mejorar las posadas existentes en los caminos españoles —constantemente criticadas y censuradas por los viajeros extranjeros— se intenta dar a esa «*imagen del reinado*» que anteriormente comentábamos al destacar los cambios introducidos en los momentos de Carlos III. Tanto da entonces que nos refiramos al largo Memorial redactado por el Conde de Aranda sobre la necesidad de mejorar las postas en los caminos de España o que comentemos la propuesta del Padre Sarmiento sobre cómo incrementar las riquezas de las naciones, para lo cual proponía establecer a lo largo de los caminos un abundante número de posadas, de forma que éstas paulatinamente se ampliaran a herrerías, sirviendo las herrerías como elemento de creación de un pequeño núcleo industrial y, así los caminos se convierten en elementos ordenales de riqueza, potenciando la realidad económica. Los caminos juegan pues, un papel especialmente importante en estos momentos de cambio ilustrado: por ello, la casa de Correos en Madrid y las de Postas van a tener una excepcional relevancia como elementos representativos de ciudad y tanto el proyecto que concibe en primer lugar Ventura Rodríguez y que luego continúa Marquet como el que desarrolla Juan Pedro Arnal en 1795, encajan de



2. —José de Hermosilla. Estudio de Campidoglio romano: 1750. «?» (ASF.)



3. —Antonio Fernández. Estudio para un templo. Fachada. 1750. «?» (ASF.)

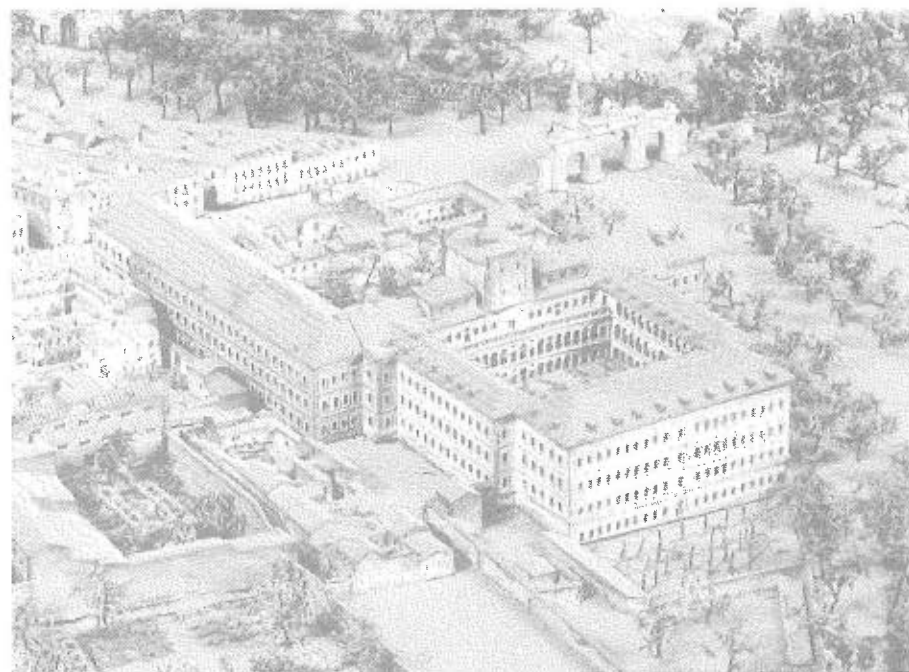
forma nítida dentro de las preocupaciones. Analicemos entonces cada uno de los edificios y veamos cual es su realización con la cultura del momento.

Sabemos que tras el incendio del madrileño Alcázar de los Austrias, en 1734, habían comenzado a llegar a la Corte de los Borbones un crecido número de arquitectos italianos y franceses, que modificaron el panorama cultural español de principios del siglo XVIII, al introducir una nueva valoración como es la del arte de Corte. Aquellos artistas —muchos de aquellos arquitectos— llegaron con una experiencia constructiva si bien de otros, por desgracia, desconocemos cuales fueron sus obras antes de salir de Italia: en este sentido existe una reflexión a plantear y es contrastar y establecer diferencias entre la obra de Juvara, Sachetti o Ruta frente a otros como pudieron ser Bonavía, Rabaglio o Bernasconi... Parece evidente que los segundos fueron los encargados por desarrollar lo que en los momentos del reinado de Fernando VI se entiende como Arte de Corte, mientras que los primeros, por el contrario, fueron quienes difundieron en España los supuestos, ampliamente conocidos en Italia, como son los del barroco clasicista, jornadas en la España de 1740, donde todavía se mantienen y desarrollan las propuestas que formula Churriguera, Rivera, Tomé...

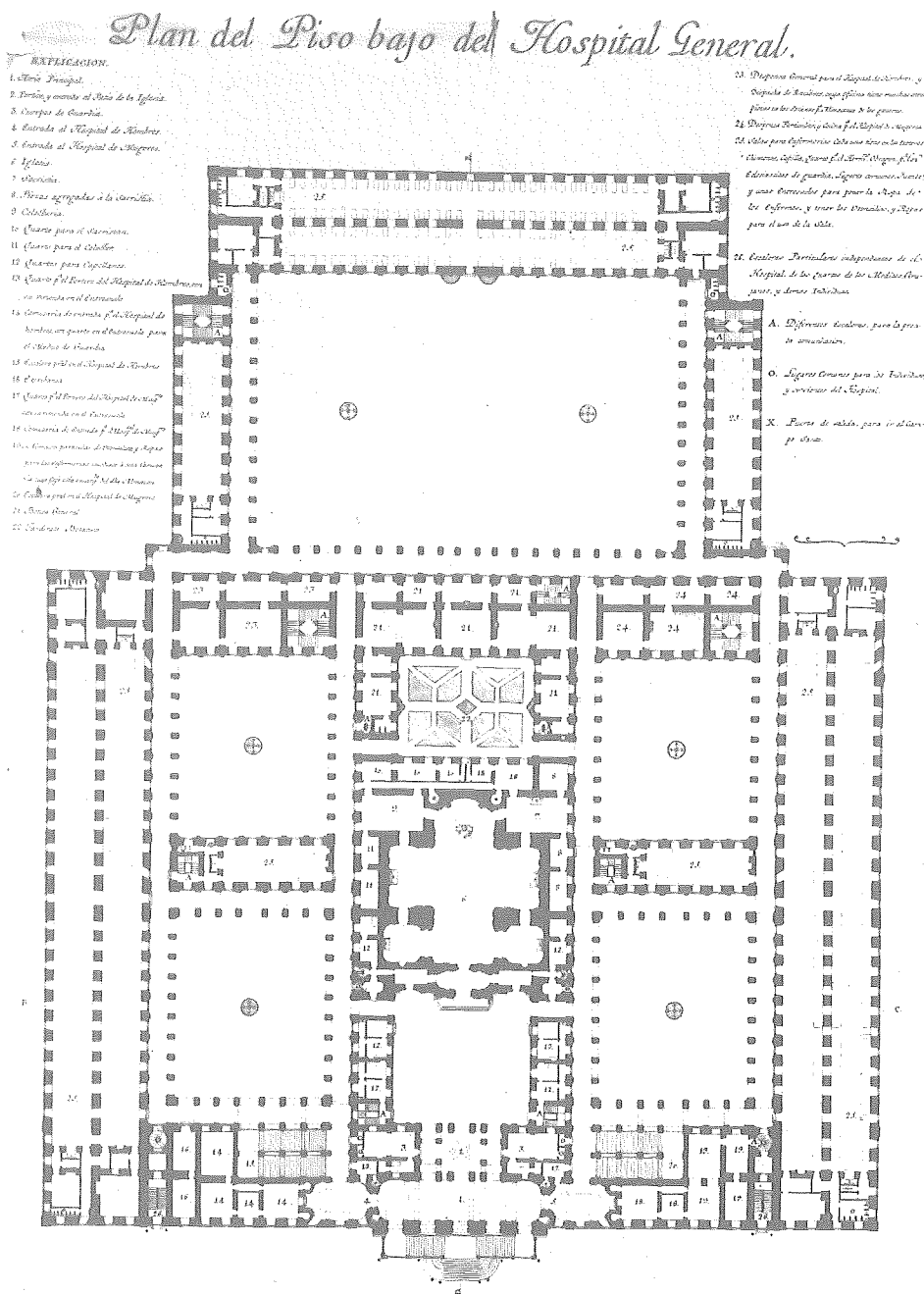
Desde esta opción, y con vistas a clarificar y explicar el panorama arquitectónico español, sería importante señalar la existencia de tres líneas distintas: en primer lugar, la de aquellos arquitectos italianos y franceses —cultos— que defienden un barroco clasicista; en segundo lugar, un grupo de arquitectos que, frente al barroco clasicista propuesto en Italia, propugnan las opciones de un Arte de Corte entendido en términos franceses, desarrollando en los Sitios Reales una arquitectura barroca que poco tiene que ver con los conceptos que mantenían Bibiena o Juvara; en tercer lugar, la creación de un grupo de españoles jóvenes que desempeña un excepcional papel al ser la generación del cambio frente a los esquemas del barroco: y en este sentido importa comprender cómo el incendio de 1734 tuvo consecuencias claves para el posterior desarrollo de toda la arquitectura ilustrada, puesto que en la obra no solamente participaron los grandes maestros italianos —avalando así la opción del barroco clasicista—, sino que también se creó en el interior de la fábrica una llamada **Escuela de Palacio** en torno a la cual se agruparon los jóvenes españoles que, posteriormente, seguirán los supuestos de sus maestros italianos. Ello va a ser importante porque, por vez primera, existe entre los arquitectos madrileños un grupo de jóvenes no formados en la vieja práctica del barroco —no formados en la repetición de los modelos del maestro— sino, por el contrario, en el conocimiento y en la discusión en torno a las referencias clasicistas. Estudiemos pues esta opción como la pauta que desarrollara, en los 60 años siguientes, la llamada Arquitectura de la Razón.

La Escuela de Palacio engloba fundamentalmente a tres figuras: José de Hermosilla, Ventura Rodríguez y Diego de Villanueva. Los tres ingresan en la obra del Palacio Real como aprendices en la década de los 40, y en los años siguientes van a desarrollar cada uno de ellos una opción distinta: Hermosilla marcha pronto a Roma, gozando así de la recién instituida «Pensión de Roma» y sabemos —por lo estudiado en otros momentos— como en Roma se dedicó a la copia de los modelos de lo antiguo, dibujando y analizando a los maestros del clasicismo entre los que él destaca Miguel Ángel en el proyecto del Campidoglio, y al mismo tiempo define una reflexión sobre la arquitectura clasicista francesa —la pauta a Soufflot es clara—, imagen que poco tiene que ver con la que algunos otros mantienen sobre los supuestos del barroco clasicista. Ventura Rodríguez, por el contrario, intentará mantener los supuestos aprendidos de los italianos sobre el barroco clasicista y, al jugar esta carta —como estudió en su momento Kubler—, retoma ciertas opciones establecidas por Vittone sin comprender que las propuestas que aquel formulaba habían sido concebidas en 1720 y que poco tienen que ver con la arquitectura que se defiende en Europa en torno a la década de 1750. Diego de Villanueva, por último, representa la tercera opción dentro de la arquitectura española: el individuo preocupado por la teoría, por el conocimiento, el arquitecto que comienza a leer los textos de Laugier, Algarotti o Cochin y que se plantea una importante duda sobre cual es el sentido y cual debe de ser el alcance de la arquitectura. Para Villanueva, la preocupación consiste en difundir y dar a conocer estas inquietudes, y así, en un pequeño texto titulado **Papeles Críticos de Arquitectura** y concebido en forma de once cartas, expone al lector su duda: rechaza los viejos modelos del barroco —no por ser correctos o incorrectos, sino porque se adoptan formalmente, sin discusión— y señala como la Razón debe de prevalecer sobre el uso, sobre las costumbres, proponiendo al arquitecto una formación teórica muy distinta, a la que poco antes —en 1719— señalara Ardemans en sus «Ordenanzas» que debía tener el arquitecto. Para Villanueva, hermanastro de Juan, es necesario que el arquitecto conozca las referencias a la antigüedad, que reflexione sobre qué significa el pasado, que establezca una capacidad de abstracción y que nunca, hasta el momento, había desarrollado.

Estos tres arquitectos definen pues una línea propia dentro del pensamiento arquitectónico, paralela y contraria al mismo tiempo a la opción de aquellos viejos barrocos **mudéjares** que había definido Chueca. Para ellos, la discusión sobre la arquitectura representa no sólo la defensa de un modelo frente a otro, sino, y sobre todo, la investigación sobre un saber hacer frente a un uso convertido en norma. Pero si Hermosilla y Diego de Villanueva pretenden integrar las reflexiones españolas dentro de un contexto ilustrado francés o italiano, Ventura Rodríguez entiende la propuesta de forma parcial, y por ello en él apare-



4.—Francisco Sabatini y José de Hermosilla. Hospital General. Maqueta Gil de Palacio. (Museo Municipal.)



5.—Francisco Sabatini. Hospital General. Planta del piso bajo. (ASF.) 1769.

cen ciertas contradicciones como es mantener esquemas barrocos en la planta de la iglesia, mientras que, en fachada, repite y mantiene una opción clasicista, sustituyendo la vieja máscara definida por Churriguera y utilizando ahora pilastras, paramentos lisos, que sustituyen a la vieja decoración barroca: Chueca estudió el ejemplo concreto de la pequeña iglesia de San Marcos en Madrid, y en este sentido señalaba cómo los esquemas barrocos en planta correspondían a los definidos en la turinesa de San Felipe de Neri. Sin embargo, estas tensiones no solamente coexisten, sino que además plantean un importante número de polémicas (en ocasiones acaloradas) en el interior de la recién creada Academia de San Fernando; y será la Academia el punto fundamental de la reflexión sobre la arquitectura, el lugar donde estas preocupaciones se debatan y se enfrenten.

La Academia de San Fernando había sido creada como Academia Preparatoria en 1744. En un principio, fueron los artistas barrocos los defensores del Arte de Corte, propugnado y aceptado por los partidarios de Fernando VI, quienes coparon los cargos de la Academia: a menudo los extranjeros recibían directamente los máximos honores —eran nombrados Directores Generales—, y se producían situaciones un tanto ridículas cuando sabemos, por ejemplo, como ni Carlier, ni Marquet o Sachetti hablaban castellano, teniendo que tener a su disposición el grupo de jóvenes arquitectos de la Escuela de Palacio, quienes traducían sus clases y les posibilitaban ser comprendidos por los alumnos de la Academia. Lo que ocurre, en los primeros años de vida académica, es que la Corporación se entiende como un elemento capaz de generar, mantener y perpetuar los modelos del barroco clasicista. Entendida como contraria a la arquitectura de Riviera y Churriguera, la referencia a Marquet, Sachetti, Juvara... va a cobrar una singular importancia. Sin embargo, pronto entrará en la Academia un factor desconocido hasta el momento y que tiene gran importancia: aparece una aristocracia ilustrada, consciente y concedora de los supuestos teóricos que en esos mismos años se esbozan y difunden en los países europeos, y lo pone entonces la sustitución del viejo modelo barroco por los estudios de la antigüedad, y por una reflexión sobre aquellas referencias que, en esos momentos, se definen en Francia e Italia. En este sentido, la polémica que enfrenta, por ejemplo, a Mengs con la Junta de la Academia es ilustrativa: Mengs —que, en teoría, llega traído por la aristocracia española ilustrada, y es defensor de los estudios de la antigüedad— no comprende que el artista sufra cortapisas en su labor por parte de una Comisión o Junta en la Academia, compuesta no por iguales suyos sino por los nobles aristócratas; Mengs no se percibe, en este momento, que su deseada comisión de artistas en realidad le hubiese puesto una línea de actuación bien distinta, intentando hacer perdurar los esquemas y modelos aparecidos en los años anteriores mientras que, por el contrario, la Junta Ordinaria intenta desarrollar el estudio de la antigüedad, defendiendo y estableciendo el concepto tantas veces

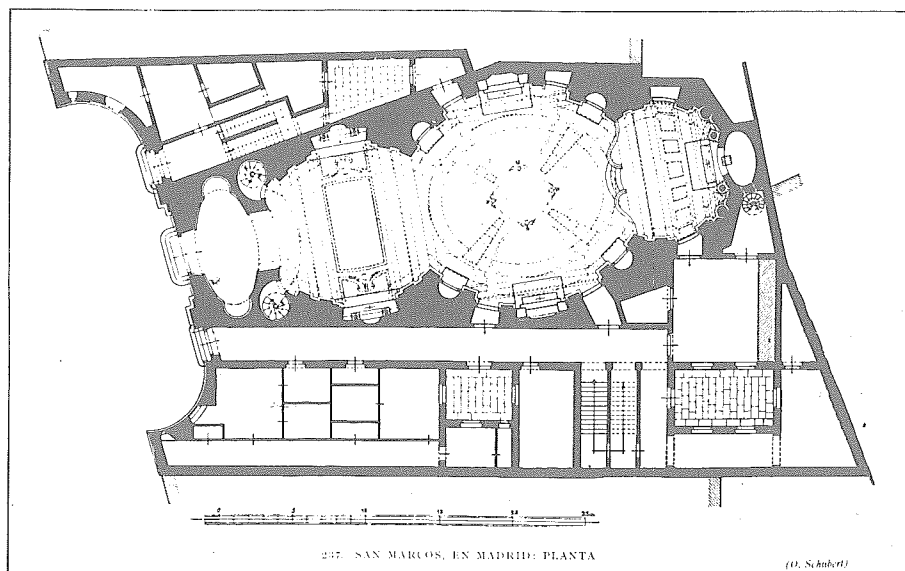
citado **despotismo ilustrado**. Las tensiones entre la aristocracia ilustrada y viejos artistas barrocos va a dar al traste con el proyecto de Academia tal y como se piensa inicialmente, saliendo vencedores de esta disputa los jóvenes ilustrados. Al poco, casi a los 15 años de haberse constituido la Academia de San Fernando, los supuestos esbozados por Olivieri o Felipe de Castro, por arquitectos como Ventura Rodríguez o pintores como Conrado Guiaquinto, caen completamente en desuso y en la propia Academia comienza a generarse un ambiente de discusión y de investigación sobre la historia que poco tiene que ver con lo esbozado en los momentos fundacionales. En este sentido, una anécdota (aparentemente sin importancia, pero en realidad —como he señalado en otras ocasiones— con una alta significación conceptual) refleja los cambios habidos en la Academia: Felipe de Castro y Ventura Rodríguez deben, en torno a 1760, abandonar la Academia al haber sido desterrados por el Rey, debiendo Rodríguez residir en Valladolid hasta que no pida perdón por un suceso ocurrido en la propia Academia y consistente en haber encerrado en el calabozo de la misma a un visitante. Aparentemente el hecho no tiene mayor trascendencia: un simple abuso de poder quizás reflejara un temperamento vivo por parte del artista; la realidad, sin embargo, es otra bien distinta. Ventura Rodríguez lleva al calabozo de la Academia al Director del periódico ilustrado más importante de estos momentos: **El Mercurio**, que está difundiendo, con su publicación, la necesidad de ajustar y adaptar la arquitectura a los supuestos ilustrados que en esos momentos se defienden y difunden desde Francia. Gráez es un publicista, un ilustrado que pretende, sobre todo, sustituir viejos modelos y plantear una necesidad nueva: intenta que el hombre siga a la Razón, que se sustituyan las viejas formas barrocas por una discusión nueva en la cual tendrán cabida, precisamente, los recursos de la historia. En algún sentido su postura es similar a la que Diego de Villanueva ha planteado pocos momentos antes, cuando en sus **Papeles Críticos** avanzaba esta idea: «... cualquier alumno, con copiar los dibujos de su maestro, se cree ya arquitecto El uso se ha convertido en ley».

Señalar que el uso se convierte en ley significa poner en cuestión el proceso de proyectación que ellos consideran vacío de intenciones, puesto que no existe reflexión sobre la utilización de los elementos del lenguaje ni tampoco sobre cómo componer éstos: a cambio, su propuesta es empezar a analizar la historia, a valorar los monumentos pertenecientes al pasado y en plantear la modificación de los supuestos urbanos.

Ventura Rodríguez es entonces, en estos primeros años de la década de 1760, el arquitecto que va intentar ajustarse a las nuevas propuestas, sin rechazar al mismo tiempo los viejos supuestos; en él se refleja claramente la contradicción, y, en este sentido, el ejemplo que ya he comentado de la iglesia madrileña



6.—Francisco Sabatini. Fachada del Hospital General de Madrid. 1769 (Archives Nationales de Paris).



7.—Ventura Rodríguez. Planta, según Chueca, de la Iglesia de San Marcos en Madrid.

de San Marcos, refleja una situación existente años antes: en la iglesia de Madrid, define una planta y un alzado claramente contradictorios; puesto que cada uno de ellos se ajusta a un supuesto distinto; la planta, se entiende, como reflejo de un saber barroco, y el alzado, por el contrario, adopta ahora las nuevas soluciones formales propuestas por el clasicismo. Pero si en San Marcos el proyecto era síntesis de la contradicción, en el proyecto que él concibe entre 1756 y 1760 para la casa de Correos, demuestra haber asimilado, ahora perfectamente, las pautas de un saber hacer distinto, al reflejar en la propuesta una lección sobre el clasicismo francés que no había sido, hasta el momento, ensayado en España. Por encima de un ejercicio sobre el lenguaje clásico, Rodríguez demuestra en la casa de Correos su saber hacer como gran arquitecto; señala claramente cual es la vocación del edificio y plantea —y resume— de qué modo es necesario pues reorganizar la plaza, entendiéndose ahora un simple ejercicio arquitectónico (la definición de un edificio representativo de la nueva burocracia) como propuesta de transformación radical del entorno urbano, sustituyendo además el poder representativo de las iglesias existentes en la plaza y llevándolo hacia el nuevo símbolo del poder que es la Administración.

El proyecto para la casa de Correos es, en mi opinión, uno de los grandes ejemplos del conocimiento arquitectónico de Ventura Rodríguez, pero en él existe un error estratégico importante que, a partir de ese momento, el arquitecto intenta modificar: su referencia a la arquitectura francesa y su sustitución por modelos pertenecientes a la órbita italiana. Ya en el proyecto para el Hospital General de Madrid, Ventura Rodríguez había señalado la necesidad de repetir los dibujos de Mansart en los Inválidos, señalando como aquel era, en realidad, el modelo de arquitectura. A partir de 1760, por el contrario, señala cómo es preciso dirigir la atención hacia los maestros italianos, conocer cuáles son las tensiones y discusiones existentes en aquella otra cultura y, lo que es más importante, participar en el estudio de la antigüedad.

Ventura Rodríguez nunca marchará a Italia, si bien sabemos que siempre se arrepentirá de esta carencia cultural. En un cierto momento es nombrado Arquitecto de Honor de la romana Academia de San Lucca, y por ello, cuando él se encargue de la formación de su sobrino —Manuel Martín Rodríguez—, siempre insistirá en la conveniencia de que aquel se forme en la teoría, que conozca las discusiones desarrolladas por los arquitectos italianos y, lo que es más importante, que acepte en algún sentido las indicaciones teóricas que en su día había marcado Diego de Villanueva. Pero si Rodríguez no va nunca a Italia, quien sí viaja es un grupo de jóvenes arquitectos, algunos de los cuales comprenden perfectamente las nuevas intenciones del clasicismo, mientras que otros, por el contrario, únicamente pretenderán buscar en aquel país los maestros italianos de sus maes-

tros españoles, sin comprender que aquellos llevan ya un importante retraso frente a las nuevas preocupaciones que en estos momentos se desarrollan.

José de Hermosilla es sin duda el arquitecto español que viaja a Roma en la década de los años 40 y que conecta, de forma más impotente, con las primeras preocupaciones teóricas. Ingeniero Militar, autor y participe en importantes proyectos de Ingeniería Militar, Hermosilla desarrollará, al mismo tiempo que Juan de Villanueva, una importante reflexión sobre lo que significa en estos años el conocimiento de la antigüedad; él, sin embargo, no se centra tanto en un análisis de un viejo pasado pretérito, sino que busca sus referencias entre los arquitectos del Renacimiento romano: dibuja los modelos de Miguel Angel en el Campidoglio, analiza de qué forma soluciona los temas de órdenes clásicos, investiga sobre soluciones tipológicas... Es cierto que también, y al mismo tiempo, Diego de Villanueva desarrolla su análisis sobre la antigüedad, pero entiende ésta desde pautas distintas: para Villanueva, la antigüedad es ahora el pasado pretérito y en el pequeño manuscrito que concibe en su «Colección de diferentes pensamientos, unos inventados y otros delineados» dibujado en 1774 (y propiedad de D. Luis Moya) refleja cómo, para él, el estudio del pasado consiste en analizar tanto las pirámides egipcias como la Rotonda romana, los obeliscos, las ruinas griegas... Para él, y esto es importante, toda la historia es, al mismo tiempo, punto de referencia fundamental, y tanto da pues que estudie la arquitectura de un continente o de otro: entiende que en cualquiera de aquellas opciones existe un modelo de arquitectura, y es la búsqueda e investigación de este modelo lo que va a generar su razonamiento.

La opción de Hermosilla era distinta a la de Villanueva: para él, la historia no es una opción alternativa, comprende que tomar como referencia los edificios del pasado no supone realizar un cambio radical y absoluto sino que, por el contrario, significa volver a las fuentes; no a las fuentes que Miguel Hernández establece cuando copia a los maestros Sachetti o Juvara, sino precisamente a los arquitectos del Renacimiento que establecieron las pautas sobre un nuevo clasicismo. Por ello, cuando desde la Academia de Madrid Sachetti critique los envíos que éste realiza sobre sus estudios de los monumentos romanos, su propuesta es terminante: frente a la crítica del Campidoglio y del Palacio de los Senadores, señala como Sachetti, a pesar de su fama y de su importante papel en Madrid, ignora lo que significa y supone la arquitectura de Miguel Angel, no ha visto nunca (o por lo menos, medido) los ejemplos que él da, y en este sentido censura que no valore lo que supone el estudio del clasicismo, extrañándose que un arquitecto pueda mantener los supuestos del barroco clasicista sin haber analizado, paralelamente, la necesidad de una reflexión sobre el clasicismo. Prueba



8.—Ventura Rodríguez. San Marcos. Fachada. Madrid.

LIBRO DE DIFERENTES PENSAMIENTOS INVENTADOS Y DELINEADOS

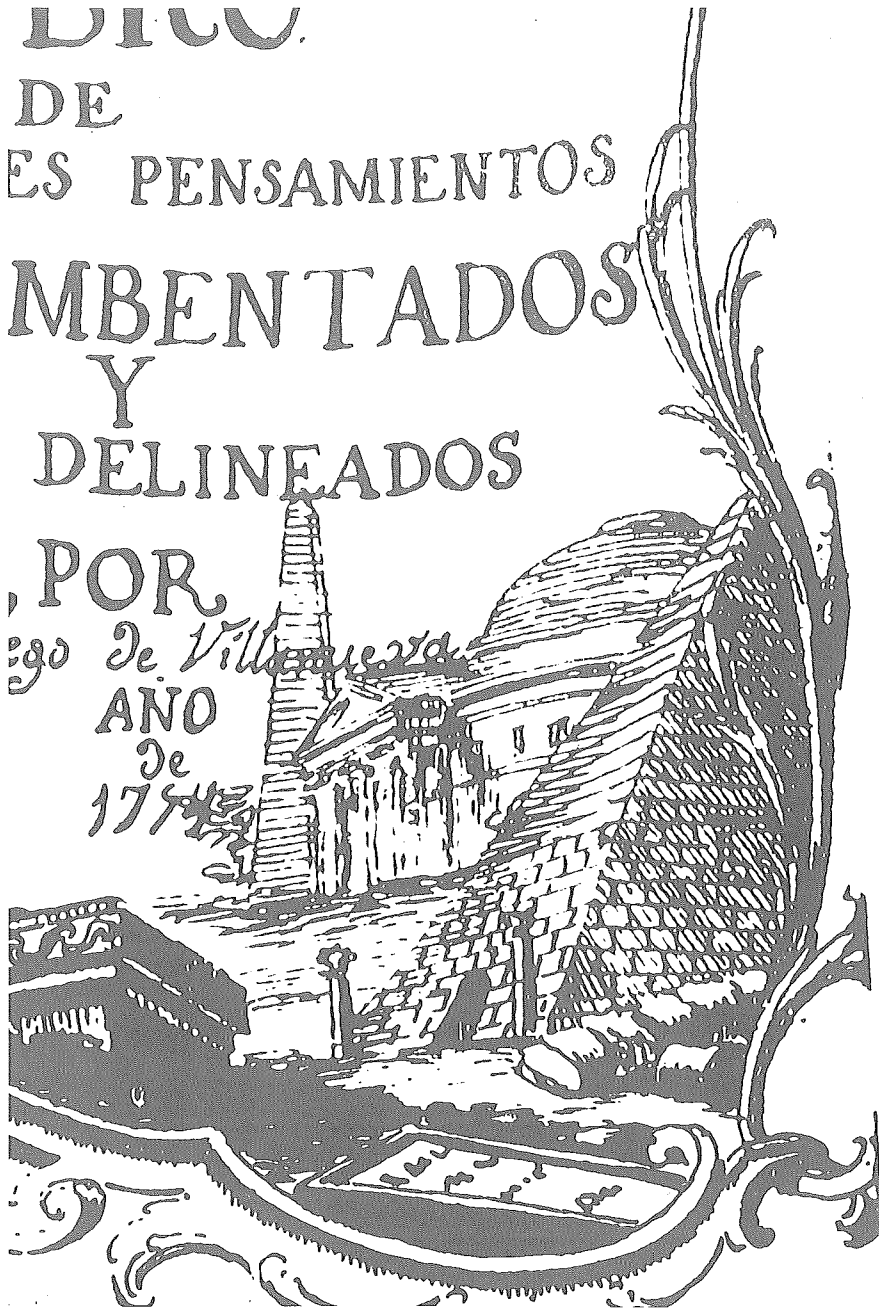
por

Diego de Villanueva

AÑO

de

1754



9.—Diego de Villanueva. Frontispicio del manuscrito
«Libro de Diferentes pensamientos unos inventados y otros delineados». 1754.

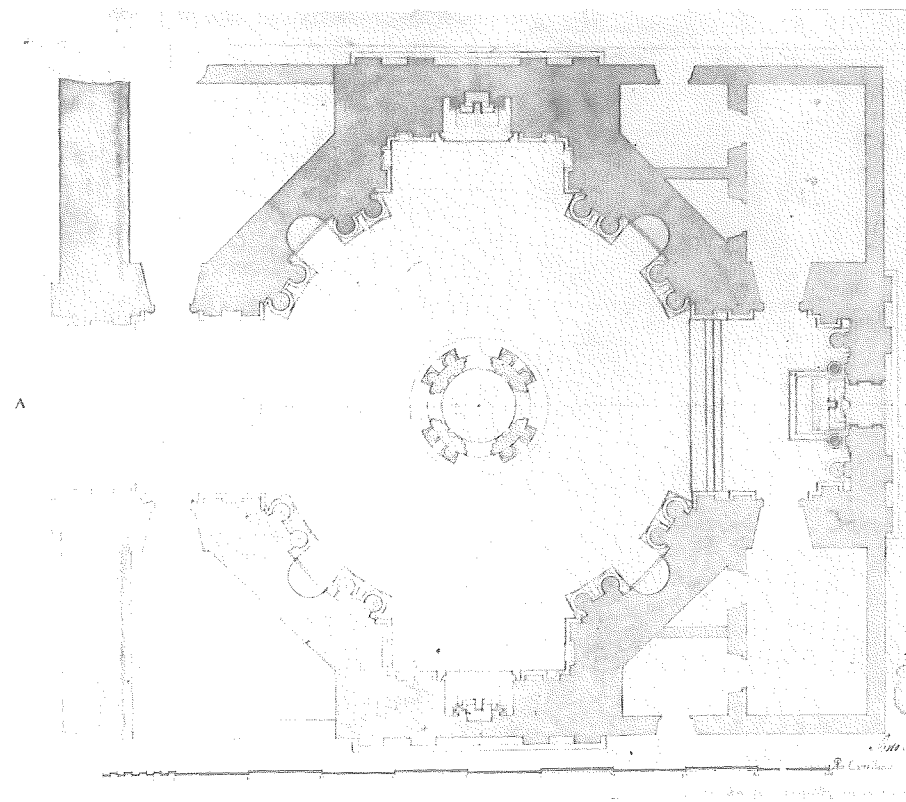
de ello es que a su vuelta a España, Hermosilla recibe —en torno a 1760— uno de los más importantes encargos de la Academia como es marchar a Córdoba y Granada y efectuar allí un levantamiento de las ruinas árabes.

José de Hermosilla marcha a Andalucía, acompañado por dos jóvenes alumnos de la Academia como son Juan Pedro Arnal —autor, dos años más tarde, de la casa de Postas— y de Juan de Villanueva, sin duda el más brillante arquitecto español del siglo XVIII. El viaje va a tener importantes consecuencias porque, en primer lugar, Hermosilla plantea una reflexión paralela a la que en esos momentos desarrollan los ingleses y franceses en Roma: estudia las ruinas árabes, levanta planos de las mismas, mide los restos y, lo que es más importante, entiende que la antigüedad refleja una forma de valorar lo pintoresco sino que encierra, a su vez, una importante lección de arquitectura; comprende que es necesario obtener esa lección de arquitectura, y para ello los planos que remite a la Academia —y que por desgracia sólo son publicados muchas décadas más tarde— en lugar de ofrecer vistas pintorescas o prerrománticas de las ruinas son, por el contrario, importantes documentos arquitectónicos: establece plantas generales, dibujos alzados, secciones, plantas de sótanos cubiertas... Hermosilla —y con él los dos jóvenes que le acompañan— da a entender un tema importante como es la vuelta al estudio sobre la historia, destacando la conveniencia de estudiar los testimonios del pasado y estableciendo cómo no existen diferencias entre el estudio de la arquitectura griega, el análisis de la arquitectura romana o de la árabe o china: todas ellas fueron propuestas formuladas por el hombre en el pasado. y en ellas se encierran importantes conocimientos de arquitectura que, en los momentos de crisis frente al origen del barroco, se pueden analizar y tienen un importante alcance y valor.

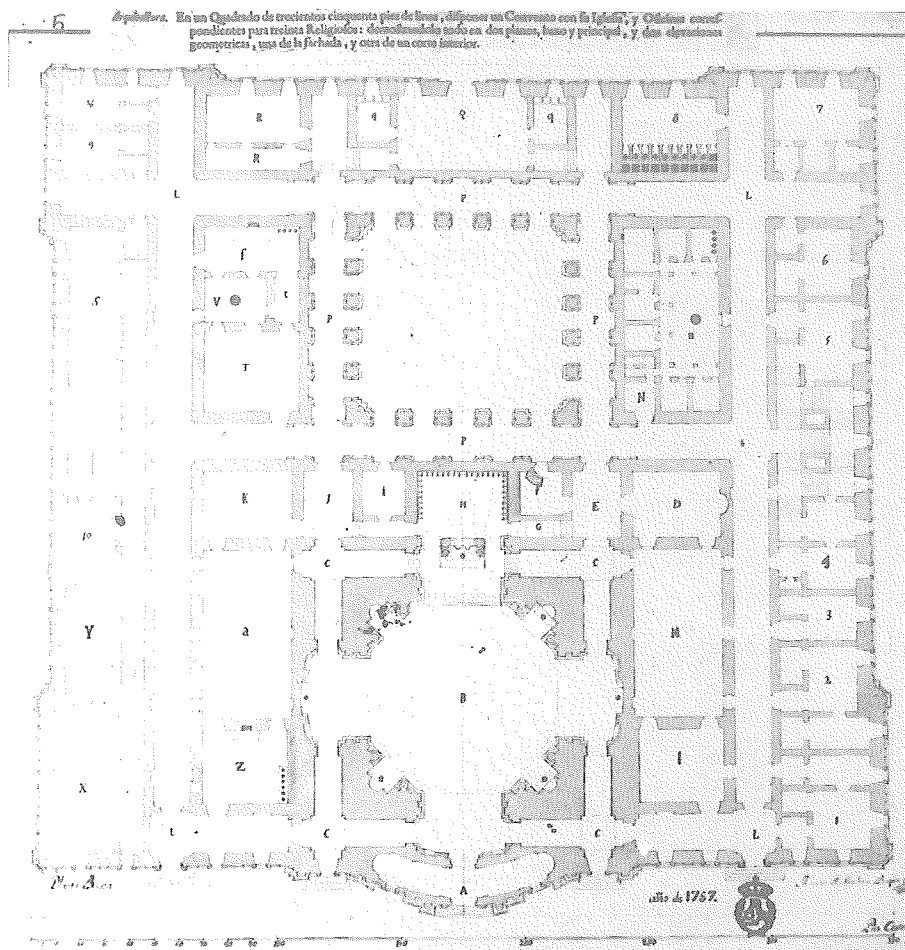
Hermosilla ha sido punto clave en la reflexión sobre la historia, y por ello se va a enfrentar a Ventura Rodríguez, ofreciendo tanto un conocimiento directo como un análisis sobre el estudio de los restos romanos: pero frente a ellos (frente a estos dos personajes, con dos opciones distintas) existe un tercer individuo más teórico y posiblemente menos arquitecto que es Diego de Villanueva. Sabemos, por sus publicaciones, como tradujo a Vitruvio, como dio además a conocer una colección de pequeños textos de arquitectos europeos de esos años (Algarotti, Lagier, Cochin...) sobre el sentido de la ornamentación y la significación de la nueva composición, al tiempo que dibuja una colección de propuestas en las cuales refleja su preocupación por el ideal clásico. En Villanueva aparece, del mismo modo que también había aparecido en Ventura Rodríguez, una contradicción destacable: cuando en un cierto momento reforma el proyecto concebido por Churriguera para el Palacio de Goyeneche —lugar donde se va a instalar, en la calle de Alcalá, la Academia de San Fernando—, lo único que hace es susti-

tuir los viejos grutescos y rocallas por un nuevo orden clásico, dórico, eliminando la decoración existente en los balcones y planteando una búsqueda de modelo formal clasicista que nada tiene que ver con las preocupaciones que él está defendiendo. En la contradicción se sintetiza el cambio de máscara: no comprende que —frente a todo lo que él está escribiendo y propugnando— la alternativa arquitectónica no consiste en sustituir una referencia por otra, ni en eliminar los grutescos introduciendo en su lugar órdenes clásicos. De hecho ésta es una de las censuras que formula, de forma más violenta, contra la operación que Miguel Fernández lleva a cabo en la iglesia de San Antonio de los portugueses. Pero no es esta la única contradicción que aparece en su obra teórica: en su cuaderno de dibujos de los diversos pensamientos mezcla, paralelamente, los estudios historicistas de obeliscos, rotondas y pirámides con referencias a ejemplos de una arquitectura barroca francesa que pueden recordarnos también el proyecto de los Inválidos en París. La contradicción está presente pues en estos primeros momentos de la arquitectura ilustrada, y esta contradicción se refleja también en el interior de la Academia, donde Villanueva juega un importante papel —Teniente Director de Arquitectura—, donde Ventura Rodríguez sigue contando con importantes apoyos y ayudas y donde, al mismo tiempo, la búsqueda de racionalidad existente en Hermosilla trasciende a los proyectos de Arnal y Juan de Villanueva.

Poco antes he comentado, tomando como pretexto el asunto Gráez la importancia que tienen las publicaciones en estos años: pretendiendo difundir los modelos franceses y, lo que es más importante, las discusiones y polémicas mantenidas en la Academia de París, el «Mercurio» ofrece no sólo una notable colección de textos teóricos sobre la arquitectura y sobre su nuevo sentido sino que, y como veremos años más tarde, un estudioso como es Benito Bails simultanea su trabajo como Teniente Director de Matemáticas en la Academia de San Fernando con el cargo del Redactor del Mercurio, dando también a conocer desde esa publicación noticias sobre la necesidad de instalar fábricas, de potenciar adelantos industriales, de fomentar la riqueza de las naciones y, lo que es más importante, destacando y señalando la conveniencia y necesidad de potenciar la capacidad de razón en el hombre. Pero si en estas tres tensiones, estos tres arquitectos reflejan opciones paralelas distintas, no podemos olvidar un hecho que se produce en torno a la década de los sesenta: la sustitución del viejo núcleo de arquitectos del barroco clasicista —de aquellos franceses e italianos que en un cierto momento, en la Corte de Fernando VI, potenciaron y fomentaron las soluciones del llamado arte de Corte— por un grupo de arquitectos que acompañan a Carlos III a su llegada a España, y que van a establecer unos nuevos supuestos, distintos entonces a los desarrollados por Juvara, Sachetti o por Bonavía o Rabaglio.



10.—Antonio Machuca. Planta de una iglesia octogonal. 1763. ASF.



11.—Antonio de Machuca y Bargar. Convento con iglesia y oficina. 1757. ASF.

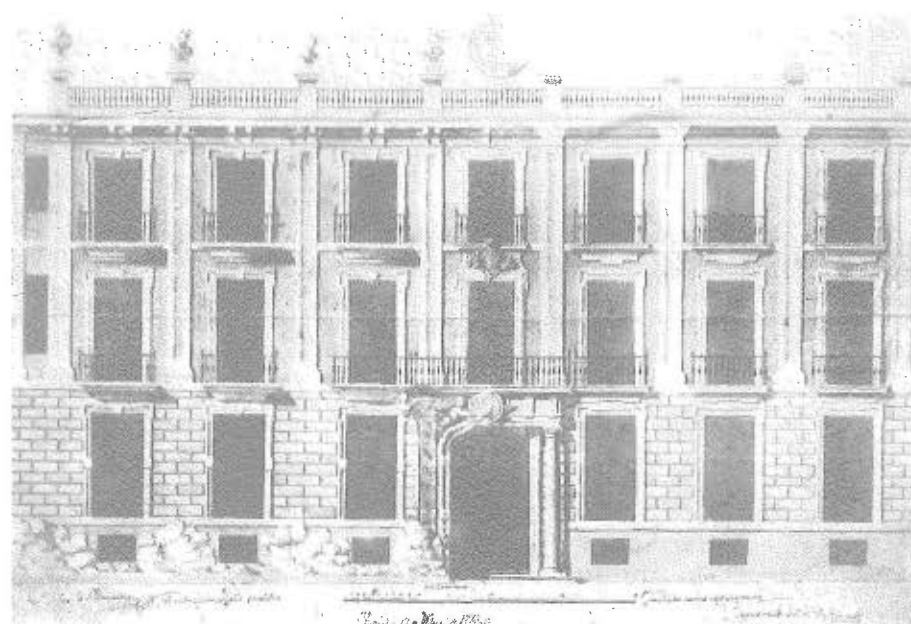
He comentado, al tratar de la transformación urbana de Madrid en los momentos de Fernando VI y Carlos III, cuál es la opinión que le merece al Rey aquel poblachón que parecía una burgata africana: acostumbrado a su Palacio de Caserta, teniendo como arquitectos a Vanvitelli, Fuga y Piranesi, parece claro que Carlos de Borbón, al llegar a Madrid y convertirse en Carlos III, encuentra en esta ciudad unos problemas de naturaleza distinta a los que había conocido en Nápoles: y no cabe duda que su llegada tuvo que ser un importante choque, cuando menos cultural. No conviene olvidar, que el arquitecto que había concebido el Palacio de Caserta es Vanvitelli; a través de la correspondencia que mantiene con su hermano, sabemos que quiso seguir a Carlos de Borbón a su nuevo reino, y ante la imposibilidad de realizarlo —el Rey deseaba que se finalizaran las obras del Palacio napolitano— Vanvitelli envía a su discípulo Francisco Sabatini para que prepare, de alguna forma, su futura llegada a Madrid: Sabatini traiciona el deseo del maestro, impedirá por todos los medios su llegada y se convierte entonces en el hombre de confianza de la Corte de Carlos III. La influencia de Sabatini en España tuvo que ser destacable: es difícil explicar cómo y de qué forma logró desplazar a todos los arquitectos españoles que venían trabajando en Madrid y cómo, por ejemplo, logra minimizar las pretensiones de Ventura Rodríguez que, a partir de ese momento, tiene que refugiarse en los organismos de la vieja burocracia española, los Consejos, para desarrollar desde allí su actividad, puesto que ha quedado también marginado —por causas teóricas y no políticas— de la Academia de San Fernando. De ese modo Sabatini, sin rival posible en el mundo de la arquitectura, se convertirá durante casi veinte años en el portavoz de las obras reales y los proyectos de mayor envergadura. Desde sus primeros años, desde 1759, inicia una notable labor como arquitecto real, y de su actividad como arquitecto de la Corona una anécdota puede servir de referencia: cuando en 1766 estalla el motín de Squilache, cuando el pueblo de Madrid —alentado por los partidarios del Conde de Aranda, del Partido Aragonés— decide quemar la casa del Primer Ministro del Rey y, al no encontrarlo, continuarán su marcha en dirección a una segunda residencia, apedreando entonces la casa del arquitecto del Rey, es decir, de Francisco Sabatini.

Sabatini organiza, desde los primeros años de la década de los sesenta, una notable colección de proyectos, algunos de los cuales he comentado anteriormente: diseña el edificio de la Aduana, da dibujos para la Puerta de Alcalá —para lo cual deberá concursar contra Hermosilla y Rodríguez, dando tres proyectos que publiqué en otra ocasión— define, a la muerte de Hermosilla, el cambio que debe introducirse en la planta del Hospital General de Madrid y, lo que es más notable, introduce las pautas del clasicismo, que poco tienen ya que ver ni con las opciones esbozadas por Marquet —al proponer los supuestos del barroco francés—, ni tampoco con las intenciones de Ventura Rodríguez, Villanue-

va o Hermosilla. Sabatini continúa en Madrid una línea arquitectónica esbozada por Fuga en torno a 1740, planteando la reconversión hacia un nuevo uso del lenguaje clásico y señalando —y ésta es sin duda su innovación más importante— una reflexión basada en la práctica de saberlo hacer a mano que contrasta con la del resto de los arquitectos de su momento. He señalado, al destacar el proyecto de Ventura Rodríguez para la casa de Correos, su excepcional propuesta al jugar con la plaza y potenciar la imagen de un edificio exento: pero Sabatini, al concebir el proyecto de la Aduana, responde de una forma claramente distinta porque para él lo principal es la calle, la gran fachada del edificio, y en este sentido su proyecto de Aduana coincide con el que desarrolle años más tarde, para reorganizar el Hospital General, proponiendo dar vuelta a la opción de Hermosilla y definiendo una gran fachada que corriera paralela a la calle de Atocha, presentando entonces el proyecto madrileño una evidente similitud con el napolitano Albergo de los Pobres de Ferdinando Fuga.

De todo este conjunto queda clara cuál es la lógica y en qué línea se inscribe el proyecto de casa de Correos: la novedad radica en la voluntad de establecer un edificio exento, en plantear una intervención de la trama urbana (cortando y limitando la antigua calle de la Paz y estableciendo una nueva calle, paralela a la plaza, de forma que el edificio pudiera tener una cuarta fachada). Al mismo tiempo reorganiza la plaza, señala lo que significa la adopción de un lenguaje próximo al clasicismo francés. Debido a ello, Marquet será criticado por los ilustrados de su momento, quienes censurarán que la casa sea proyectada —dirán— por un empedrador, rechazando la propuesta de Ventura Rodríguez: «**al arquitecto la piedra, la casa al empedrador**». ¿Por qué durante tantos años se repite el tópico? La explicación creo que debemos buscarla en las fuertes tensiones políticas que se están gestando, en esos años, entre los partidarios de una deseada intervención española en el control político del país, dando así de lado al importante papel que mantienen tanto franceses como italianos. Indudablemente, las críticas en este caso no son justas, puesto que demuestran, además, un alto grado de desconocimiento frente a la arquitectura que define, en esos momentos, el clasicismo de Luis XV; al criticar a Marquet se cree defender a Ventura Rodríguez, sin comprender que éste, en realidad, está siguiendo los modelos franceses de aquellos años. Por ello es evidente que el análisis de la casa de Correos debe de efectuarse desde el sentido que cobra en estos años la adopción de un modelo francés frente a las propuestas italianas; y en este sentido, tanto arquitectónica como urbanísticamente, el edificio de la casa de Correos debe de estudiarse desde los parámetros y las referencias de la cultura francesa de esos años.

El edificio de la casa de Postas de Madrid, obra de Juan Pedro Arnal, se proyecta y construye en 1795, fecha por tanto muy diferente a la de 1756



12.—D. Villanueva. Fachada del Palacio de Goyenche, luego Academia de San Fernando: propuesta de reforma de la fachada concebida por Churriguera. 1777. (MMM.)



13.—D. Villanueva. Fachada de San Fernando. Estado actual. Tachar. Madrid. 1924.

en que Ventura Rodríguez había desarrollado sus primeras ideas para la casa de Correos. Casi cuarenta años separan ambos proyectos y, lo que es más importante, entre ambos queda el reinado de Carlos III: concebida la primera en los últimos años de Fernando VI, la casa de Correos se corresponde a los momentos de Carlos IV y encaja así dentro de una problemática distinta a la esbozada en los años anteriores. Antes, como he destacado, se estaba desarrollando un inicial debate teórico que, treinta años más tarde, no solamente ha evolucionado, sino que incluso ha cambiado en su naturaleza; por una parte los autores de la discusión han desaparecido: Rodríguez ha muerto en 1784, José de Hermosilla ha desaparecido mucho antes, lo mismo que Diego de Villanueva, y con él toda una línea de supuestos teóricos, esbozados en la década de los años sesenta. Ya nada queda, sino el recuerdo, de los libros publicados por el Padre Benavente (*Elementos de toda la Arquitectura Civil*) o por Castañeda (*Los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio, de Perrault*), en los que se proponían importantes innovaciones teóricas: si Benavente retoma el texto de Rieger publicado poco antes en Viena e introducía aportaciones en la valoración de la cabaña como primera vivienda del hombre, Castañeda había incluso ido más allá, señalando como supuesto de una nueva arquitectura clasicista la propuesta del Escorial: sustituía así el frontispicio de Perrault, donde se apreciaba el frente que éste había concebido para el Louvre, y, en su lugar, la musa de la arquitectura señalaba como propuesta paradigmática el Monasterio del Escorial. Es cierto que durante tiempo el edificio se convirtió en referencia: conocemos los dibujos que el propio Hermosilla trazó, los posteriores análisis de Silvestre Pérez, los dibujos que Turrillo realiza en 1787 o las propuestas de Diego de Villanueva; todo ello, sin embargo, en 1795 ha quedado superado por el tiempo, y lo que se busca en estos años no es tanto una referencia teórica sobre la arquitectura como una reflexión sobre qué debe de ser la ciudad, sobre cuál es su entorno y el espacio urbano, sobre cómo se concibe la función en el edificio y cuál es el papel que debe verificar el monumento en la misma. Hace años que Sabatini ha muerto y, por lo mismo, a nadie se le ocurre ya citar una posible influencia del barroco italiano. Los primeros proyectos de Sabatini —aquellos claramente polémicos que se habían enfrentado tanto a las opciones de Rodríguez como a las de Villanueva o Hermosilla—, en los últimos años de la vida del italiano, aparecen, por el contrario, descolgados de una realidad arquitectónica. Existen, y es obvio, pensamientos concebidos desde su cargo como ingeniero militar, las propuestas urbanas de San Carlos en Cádiz o los dibujos que genera para la reconstrucción de Guatemala, tras el terremoto, así lo demuestra. Pero en ellos no existe una evolución sobre la forma de valorar el espacio ni se realiza tampoco una reflexión sobre el cambio del sentido en el lenguaje clásico. Las propuestas se ajustan pues a viejos esquemas que Sabatini perpetúa, perdiendo sus pensamientos todo interés entre el núcleo de arquitectos jóvenes y quedando entonces totalmente marginado de la polémica que

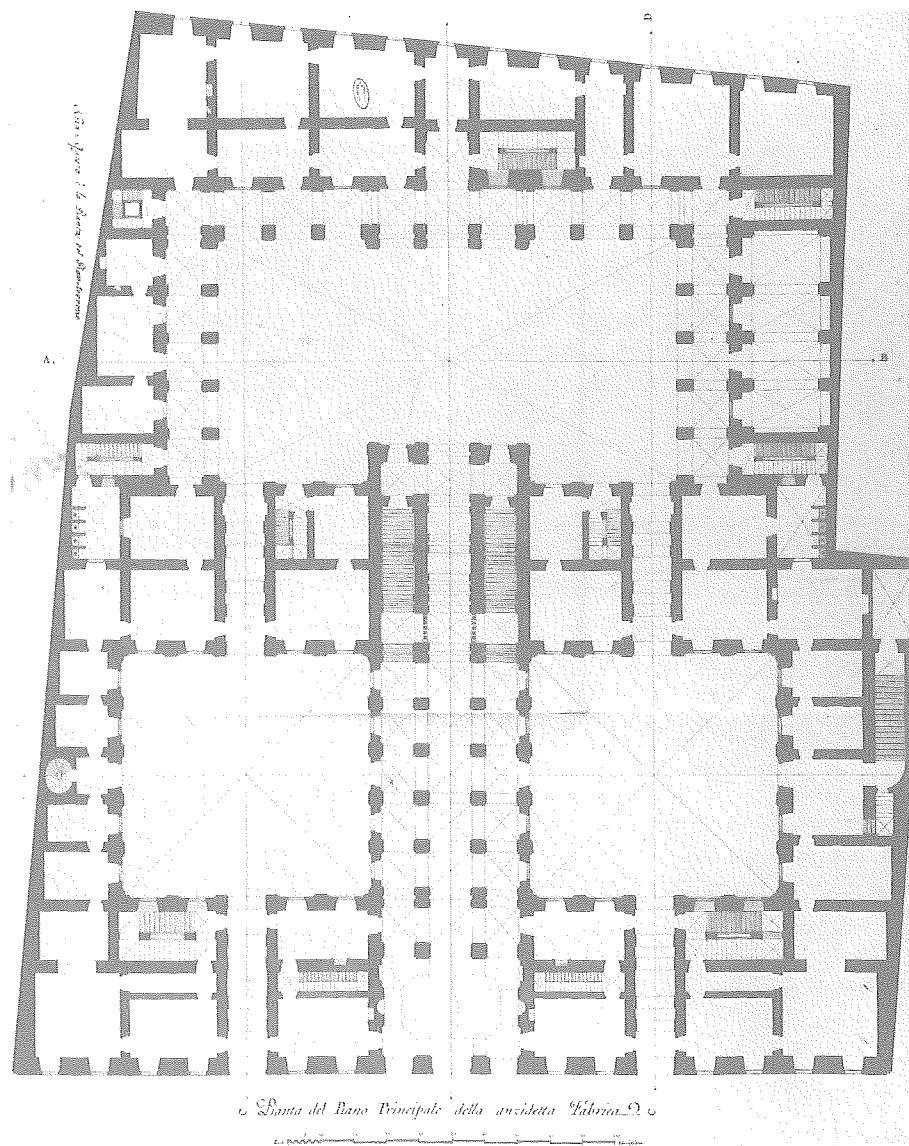
existe ahora en la arquitectura.

La propia Academia, a su vez, experimenta un importante cambio: las propuestas de Premios ya no tienen nada que ver con aquellos otros temas propuestos en torno a los años sesenta; entonces se entendía que la arquitectura debía de ser alternativa a la opción del barroco, generándose así propuestas donde la discusión del lenguaje primaba sobre cualquier otra; ahora, por el contrario, los temas propuestos en los «premios» señalan un cambio tipológico, definen un nuevo cuadro de necesidades y potencian —y esto es sin duda lo más importante— un tipo de edificios inexistentes hasta el momento y que resumen y definen la preocupación del hombre por asentar las bases de la nueva sociedad. Quedan así lejos los estudios sobre un posible «orden español» que propugnara Lorenzana, y del mismo modo quedan también lejos todas las reflexiones sobre el tema del arqueologismo tal y como lo esbozara Diego de Villanueva.

En este cambio tuvo gran influencia un hecho aparentemente erudito: en los últimos años del siglo, los jóvenes pensionados de la Academia francesa descubren que los levantamientos que años antes había realizado Desgodezt sobre las ruinas romanas —y que habían servido como modelo para la formación de varias generaciones de alumnos de Academias— están equivocados: las cotas no se corresponden con la realidad y, en este sentido, ello les induce a plantear la siguiente reflexión; si el levantamiento de los edificios de la antigüedad es equivocado, y a pesar de ello había sido considerado como perfecto por numerosos profesores y arquitectos, ello significa que las medidas en sí no son importantes; lo notable, el tema a estudiar y a reflexionar es fundamentalmente la idea de arquitectura, la «vocación» de las propuestas y, por ello, la reflexión que se empieza a generar en torno a los años noventa es bien distinta a la anterior; algunos de los viejos arquitectos, sorprendidos por el sesgo que cobra la discusión, criticarán y censurarán como arquitectura «fantástica» o «revolucionaria», porque comienza a introducir un cambio radical en el gusto, abriéndose puertas a una valoración sobre monumentos que nunca han existido y que se conciben desde la pretensión de desarrollar los supuestos de un clasicismo, en su opinión, totalmente ajeno a la historia y a la realidad. En este sentido aparece un tema destacable: las traducciones que Arnal realiza en torno a la década de 1780 para la Academia no se corresponden ya con los ejercicios que había desarrollado, junto con José de Hermosilla o Diego de Villanueva, en Granada. Ahora, por el contrario, potencia esas imágenes de una posible «arquitectura fantástica» y prueba de ello es la traducción que realiza del texto de Peyre; en él aparecen edificios concebidos con una escala hasta ahora desconocida, monumentos que nunca pertenecieron al pasado, a pesar, de asumir pautas de un lenguaje clásico.



14.—Vista de la Academia de Francia en Roma, en torno a 1765.



15.—Francisco Sabatini. Aduana de Madrid.
Planta piso principal. Archives Nationales.

La crítica a estos dibujos surge desde distintos flancos: por una parte se censura su propia imagen, alegándose que nunca existieron en el pasado; en segundo lugar, se critica, también, su escala monumental, señalándose como en realidad pretenden organizarse como opción alternativa a la ciudad, pretendiendo generar un espacio urbano; por último, se señala cómo sus plantas son indefinidas, siendo así edificios sin función específica. Las tres críticas, y muchas más que se realizan en estos años, son ciertas: en primer lugar, parece evidente que nunca existieron aquellos edificios por más que resulten de componerse en base a elementos de un repertorio clásico; en segundo lugar, es evidente que ponen en cuestión la estructura de ciudad, puesto que a menudo se proyectan y se difunden sus propuestas sin realizarse un estudio de situación, sin plantearse cuál es su ubicación: es entonces más importante el edificio así que su repercusión urbana. Pero, en este sentido, aparece al mismo tiempo una importante novedad: frente al monumento se va a intentar generar siempre un espacio colectivo, un espacio urbano, que sirve de alternativa a la trama existente en el resto del núcleo; por ello cualquiera de los proyectos que se conciban tanto en la Academia de París como en la Academia de San Fernando tienen ya poco que ver con aquel ejercicio que propugnara Ventura Rodríguez sobre la casa de Correos; entonces la propuesta era organizar —como he comentado hasta la saciedad— un edificio exento, con cuatro fachadas, que ordenara, geométricamente, la plaza. La propuesta que, por el contrario, define Silvestre Pérez en su ejercicio de Gran Biblioteca, es totalmente diferente: el monumento se convierte en ciudad, genera frente a ella un espacio urbano que voluntariamente se transforma en ágora y, lo que se busca es la imagen que los filósofos proponen y que será rápidamente aceptada por todos: retomar el mito de la «nueva Roma», que nada tiene ya que ver con el arqueologismo erudito, con la voluntad de estudiar la naturaleza en ciudad, que había propuesto, años antes, Diego de Villanueva en sus «*Diversos pensamientos, unos inventados y otros delineados*».

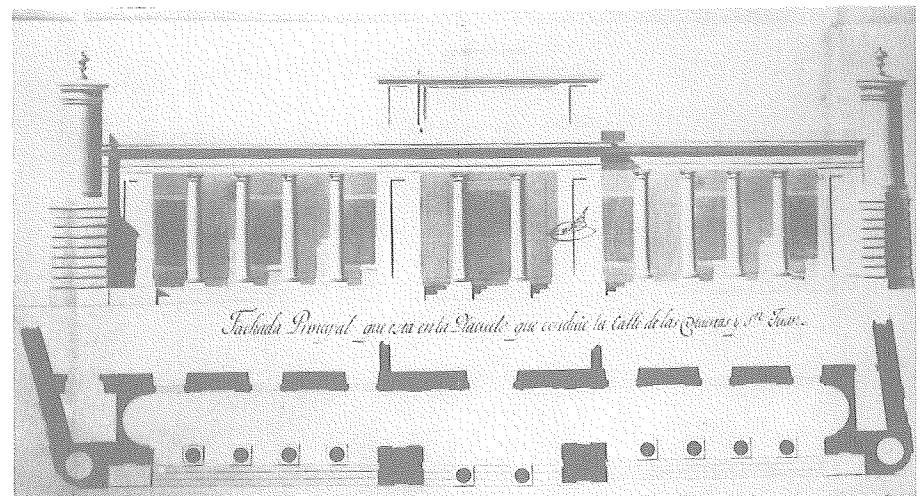
Paralelamente a la reflexión sobre la antigüedad y a la nueva valoración que existe del mito de la nueva Roma surge a finales del siglo, se plantea otro tema que es necesario reflejar, cuando menos mínimamente: el enfrentamiento que surge en el tratamiento de ciertos edificios destinados a la colectividad frente a aquella otra imagen que se da, en estos años, a los monumentos destinados al Hombre, y que se entienden todos ellos como **Templos** dedicados a la Razón. En este sentido, podemos contrastar los análisis de plantas existentes en hospitales, mataderos, cárceles, fábricas, arsenales... con aquellos otros que ahora se establecen para las bibliotecas, bolsas de comercio, museos, bolsas de contratación... que adoptan siempre una imagen distinta. Si en el primer caso las plantas se supeditan a las funciones, y existe una importante investigación sobre la racio-

nalidad del espacio, en el segundo caso, por el contrario, todas ellas adoptan una imagen idéntica, entendiéndose como un edificio de grandes proporciones, destinado a definir un espacio compartimentado en el cual siempre existe un elemento central que se entiende como lugar de reunión, dando entonces igual que sea el aula de cirugía de una Facultad de Medicina, el lugar de una convención política o el núcleo de una bolsa de contratación.

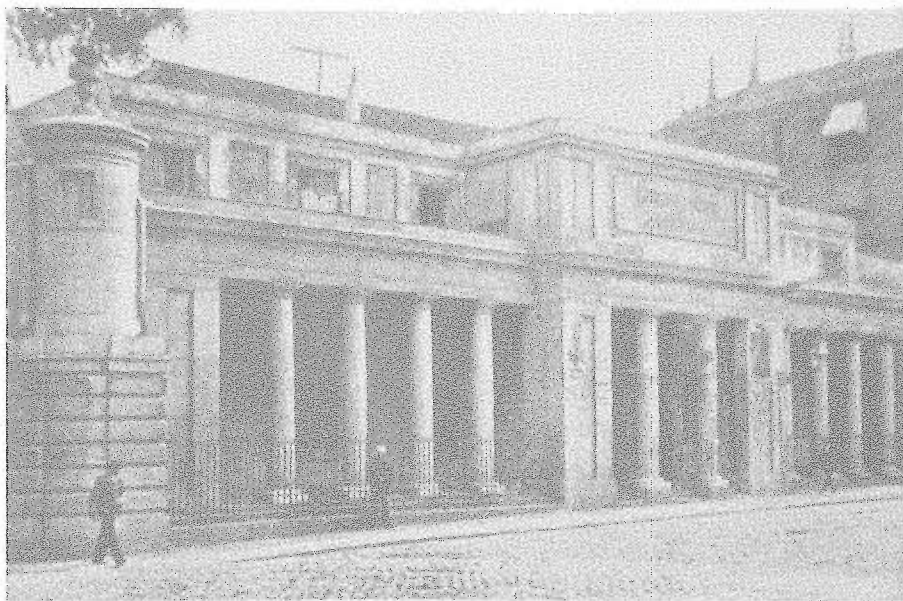
Los dos ideales, definidos en los momentos finales del siglo, aparecen pues en estos dos tipos de proyectos: por una parte, la búsqueda de una funcionalidad y la definición de un análisis en planta que sustituya a las viejas polémicas sobre el lenguaje arquitectónico; en segundo lugar, por el contrario, la voluntad de consagrar al hombre —a la Razón—, y por ello podemos así explicar el porqué de tantas referencias a la figura de Newton «... espíritu sublime... quien nos enseñó a razonar a partir de una comparación». Queda claro que es ahora cuando aparece una nueva categoría de edificios, entendidos como contenedores con la función de sacrilizar la figura del hombre; tanto da pues que nos refiramos a la arquitectura francesa, a la italiana o a la española, porque en todas ellas encontraremos idénticas propuestas, y sí podemos afirmar cómo en el seno de la Academia de San Fernando no solamente se conocen los proyectos que se generan en el resto de los países, sino que se participa —al día— en el debate teórico, estableciéndose nuevas propuestas e integrando a la arquitectura española dentro de una corriente general que pugna por potenciar la reflexión sobre el hombre, sobre su entorno y, sobre todo, en su relación con la sociedad.

Podríamos destacar numerosos proyectos que se conciben en la Academia de San Fernando, al tiempo que entresacar algunas de las reflexiones teóricas que realizan los arquitectos: sin embargo, la realidad de estos es bien distinta, puesto que la crisis económica existente en el reinado de Carlos IV repercute en el mundo de la arquitectura y la operación más importante que se concibe en estos años es ajustar la realidad arquitectónica y edilicia a los nuevos supuestos. Y en esta línea aparece entonces la llamada Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando, que tiene como función establecer, regir y controlar cualquier proyecto de utilidad pública que se concibe en el país.

Concebida la Comisión de arquitectura de forma análoga a como se había planteado en París —en 1783, bajo el reinado de Luis XVI— la llamada **Comisión de Ornato** la Academia de Madrid pretende en este sentido controlar cualquier edificación que se desarrolla en España, intentando de este modo no solamente evitar los gastos superfluos que puedan aparecer en la construcción sino —y sobre todo— llevar la discusión teórica existente en el interior de la Academia a todos y cada uno de los puntos de la geografía.



16.—Carlos Vargas Machuca. Platería de Martínez. Fachada Principal. (ASA.)



17.—Carlos Vargas Machuca. Fachada, en torno a 1905, de la Plateria de Martínez en Madrid.

¿Hubo entonces una dicotomía entre los supuestos mantenidos en la Academia, entre los dibujos concebidos por los alumnos y la realidad del País? Sin duda podemos contestar de forma afirmativa: los dibujos de la Academia responden a unas preocupaciones que, por lo general, poco tienen que ver con las que se desarrollaron en las capitales de provincias alejadas de la Academia de Madrid, o en aquellos núcleos donde no existía un debate teórico; sin embargo, es evidente, al mismo tiempo, que la Comisión de Arquitectura se esforzará por llevar este mismo debate a cualquier punto, estableciendo para ello un procedimiento de indudable importancia: señala como, en el caso de que un proyecto presentado a la Comisión no satisficiera plenamente a ésta, la Academia tenía la facultad de cambiar al autor del pensamiento, asignando ahora el encargo a un individuo de su confianza. Podemos comprender, fácilmente, no sólo cuál fue el alcance de aquella medida, sino también qué significa el concepto de **despotismo ilustrado**.

La reacción que adoptan los arquitectos alejados de Madrid es clara: ante el «**poder**» que tiene la Academia de San Fernando, pretenderán ellos también, a su vez, agruparse en Academias de Bellas Artes locales, intentando por todos los medios convertirse en «**hombres de confianza**» de Madrid, porque de este modo, no sólo conseguirán un mayor prestigio —lo cual implica, claramente, un mayor número de obras—, sino que al mismo tiempo tendrán grandes contactos y facilidades para la aprobación de sus obras públicas. Paralelamente a la Corporación de San Fernando, comienzan a surgir otras Academias como son la de Valladolid, Zaragoza, Sevilla, Palencia, Granada... Se intenta que exista una difusión de los nuevos conceptos arquitectónicos y, en este sentido, las Sociedades Económicas de Amigos del País van a jugar un papel importante puesto que, no sólo fomentan —en ocasiones— el debate, sino que incluso las propias Juntas de Comercio son quienes —como en el caso de Barcelona— potencian la existencia de una Escuela de Dibujo, responsable de la enseñanza de arquitectura en el Principado. El país responde de esta forma a los intentos de la Academia, no solamente asumiendo sus postulados, sino incluso —y lo que en mi opinión es más importante— desarrollando el debate interior, ayudando pues a la transformación —a pesar de la crisis económica— que existe en la arquitectura del reinado de Carlos IV, y que poco tiene que ver con la que se había planteado en los momentos de Carlos III.

¿Cuál es, a pesar de ello, la realidad arquitectónica existente en Madrid? Sabemos que en esos años se desarrollan los trabajos del Gabinete de Ciencias Naturales —que posteriormente conoceremos como Museo del Prado— se realiza, a partir de 1790, el proyecto del Observatorio Astronómico, la iglesia

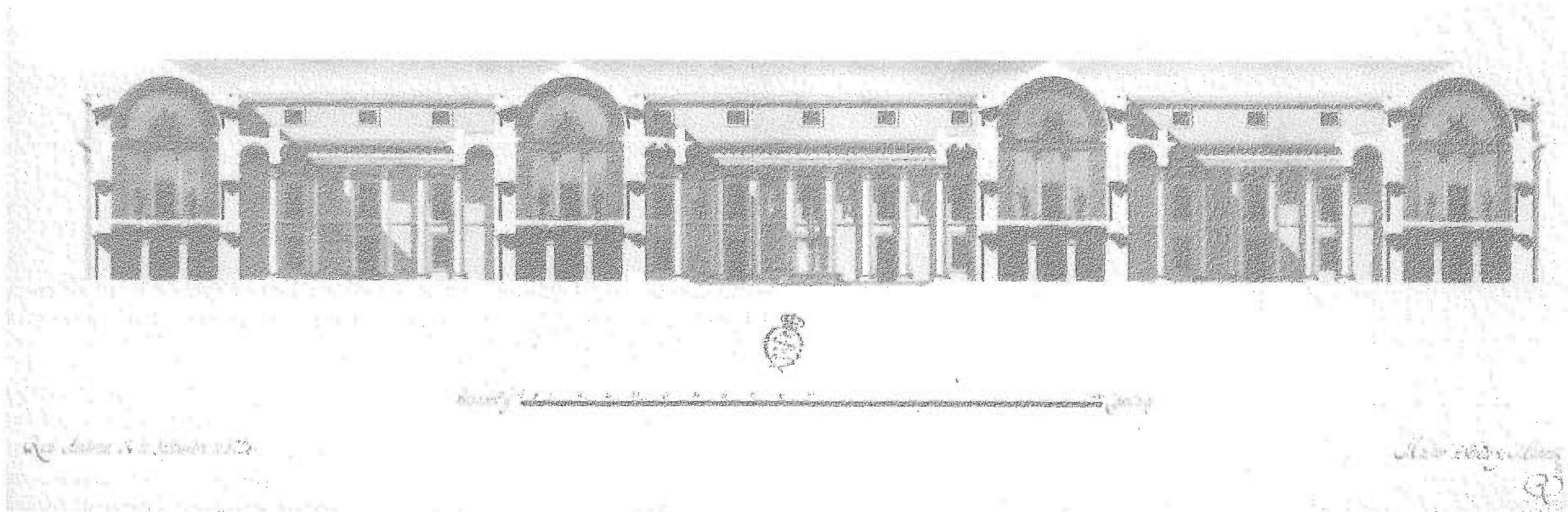
de Caballero de Gracia, se proyecta y concibe la llamada Platería de Martínez... al tiempo que se da una notable actividad edilicia en la zona centro de la ciudad, y en aquella otra correspondiente a las proximidades del Paseo del Prado. El porque de ésta última, como he comentado anteriormente, es claro: al haberse incendiado la Plaza Mayor en 1791, existe la voluntad por reconstruir la mayor parte de las viviendas que, próximas a la Plaza y, al mismo tiempo, aquella lejanía que en su momento comentaba la Academia —cuando se negó a abandonar el caserón de la Panadería en la Plaza Mayor con vistas a trasladarse al Palacio de Goyeneche— ahora ha desaparecido, al integrarse toda la zona próxima a Sol dentro de los proyectos urbanos del Paseo del Prado. Por ello, la Platería de Martínez, lejos de ser una fábrica como podían entenderse aquellas otras situadas en el sur de la ciudad —y que estudió en su día Aurora Rabanal—, por el contrario, se entiende como monumento urbano y arquitectónicamente debe de responder a la propuesta de monumento que se espera en un edificio situado en las proximidades del Salón del Prado; si el proyecto de Diego de Villanueva para el Museo del Prado —como he comentado en otra ocasión— refleja la voluntad de integrar el gran pórtico dentro de la propuesta del paseo, jugando con el tema de la sala hipóstila, de doble altura —que a fin de cuentas sería el templo— y perpendicular a él otro proyecto (en este caso, paralelo al paseo) que resume la intención primera de Villanueva por integrar el monumento en ciudad, en la pro-

puesta de Platería de Martínez, el edificio se entiende de forma parecida, destacándose cómo éste no se orienta hacia el Paseo —como hubiera parecido lógico—, sino hacia la placita formada por la unión de las calles Huertas y San Juan.

Debido al pequeño tamaño del edificio, su fachada estaba compuesta por un pórtico dórico de diez columnas, enmarcado por dos cuerpos cilíndricos sobre alto basamento almohadillado y rematados por florones. A su vez, el pórtico constaba de tres cuerpos, con cuatro columnas laterales y dos en el central, ligeramente saliente. Sobre este iba un ático con inscripciones y, encima, un grupo escultórico con Minerva protegiendo a las artes. El proyecto de la Platería de Martínez se concibe por Carlos Vargas Machuca —ayudante de Juan Pedro Arnal en la traducción de los cuatro libros de Palladio—, que organizaba los muros laterales con la misma sencillez que las viviendas en ciudad: ventanas sin rejas, enmarcadas por una simple moldura a las cuales se añadían tercerillos en una de las fachadas. Todo el edificio se situaba en lo alto de un basamento, al cual se accedía a través de una escalinata.

Evidentemente el proyecto de Platería de Martínez responde a la preocupación intelectual generada en estos momentos, y no es casual que su autor —Carlos Vargas Machuca— colaborara con Juan Pedro Arnal en la traducción de los libros de Palladio. Pero no es sólo el proyecto de Platería de Martínez el úni-

18.—Melchor del Prado Maarño. Proyecto para una biblioteca. Sección transversal. 1976. (ASF.)





19.—J. Villanueva. Puerta del Jardín Botánico de Madrid. Fachada interior.

co que destaca en estos años en Madrid y que señala, al mismo tiempo, la voluntad por modificar el aspecto de una fábrica o de edificio destinado a una actividad industrial, refiriéndose a su entorno urbano: del mismo modo que comentamos la voluntad de organizar la Platería en términos de Templo, con una clara intención urbana, podríamos comentar también otros dos edificios concebidos en esos años —obras ambas de Diego de Villanueva— como son el Observatorio Astronómico existente en el cerrillo de San Blas y, en el segundo, la pequeña iglesia de Caballero de Gracia.

El observatorio Astronómico de Diego de Villanueva sin duda es una de las reflexiones teóricas más importantes concebidas en la España de finales del siglo XVIII: tanto por su composición volumétrica como por la existencia de elementos (la configuración del Tholos) va a plantear un conjunto de reflexiones inhabituales, hasta el momento, en la arquitectura española y que nos permiten establecer referencias a una problemática generada en otros ámbitos distintos al de la arquitectura, me refiero a la posible referencia que se puede establecer, en este punto, a una arquitectura masónica, destacando entonces no sólo el papel que cobra el Tholos —el pequeño templete circular, sin bóveda, puesto que queda cubierto por la gran bóveda del universo concebida por el Sumo Hacedor (o gran arquitecto) nos permite retomar una vieja polémica, planteando la posible filiación de Diego de Villanueva al rito escocés y destacando la similitud existente entre su proyecto y aquellos otros que conciben arquitectos masones franceses o italianos, como pueden ser, por ejemplo, Charles de Wailly autor del Teatro del Odeón en París.

47

El estudio de la bóveda celeste inmediatamente trae a nuestra memoria los proyectos de Schinkel, y sus decorados para la *Flauta Mágica*, los Observatorios de De Wailly o tantos otros concebidos por los arquitectos de su momento. En Villanueva aparece pues un tema que sería interesante analizar y consistente en las posibles relaciones que hubo entre los arquitectos españoles y los núcleos franceses, teniendo en cuenta que en aquellos momentos existen en París dos logias masónicas que aglutinan y centran el trabajo de los artistas, como fueron las *Nueve Hermanas* y la otra la *Estrella Fugaz*. Estudiadas por la profesora Monique Mosser sería interesante contrastar los estudios efectuados por Ferrer Benimeli sobre la masonería española del siglo XVIII, y ver, al mismo tiempo, el alcance de las propuestas francesas e italianas dentro del gran Oriente, teniendo presente que en ocasiones (como ocurre por ejemplo en 1790, cuando el pueblo romano se levanta contra el instigador francés Hugo de la Bastide, enviado por la Revolución francesa a Roma) los pensionados de la Academia de Francia deben de refugiarse en el interior de la española (donde, entre otros, se encuentra Silvestre Pérez), viendo entonces si hubo una correspondencia entre los modelos

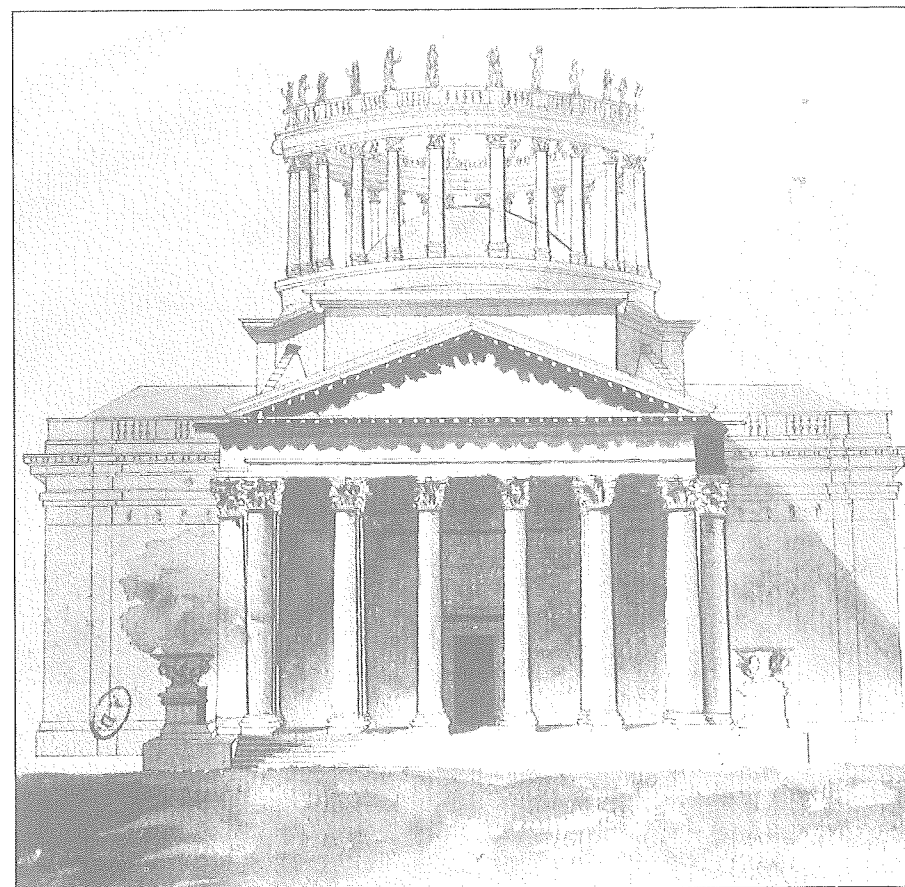
generados fuera de sus fronteras y los propuestos por Diego de Villanueva.

Un planteamiento similar podríamos efectuarlo con otro proyecto comentado de Diego de Villanueva: el pequeño Oratorio de Caballero de Gracia, la pequeña iglesia que tiene su fachada en dicha calle y que, tras la intervención de López Salaberry en 1910, al trazar la Gran Vía, queda hoy puesta en cuestión al aparecer parte de su ábside a la Gran Vía y hacer necesaria la solución de Carlos Luque con vistas a definir su situación en el trazado madrileño. En el interior de Caballero de Gracia (sin duda lo más importante, puesto que la portada es posterior —según dibujo de Custodio Moreno— y el testero del ábside es, como he señalado, obra de Carlos Luque) es el interior de la iglesia. Consiste ésta en una gran sala hipóstila, donde las columnas impiden realmente una circulación lateral y en algún sentido podríamos insinuar cómo el proyecto no es sino una gigantesca maqueta, a escala 1:1 de aquella otra propuesta definida por Villanueva en el Gabinete de Ciencias Naturales al concebir su gran sala hipóstila, con el testero exástilo hacia el Salón del Prado: en aquel caso, la gran sala se organizaba con doble altura y su misión simbólica era sacralizar los trabajos de investigación sobre la naturaleza que se realizaban en el edificio.

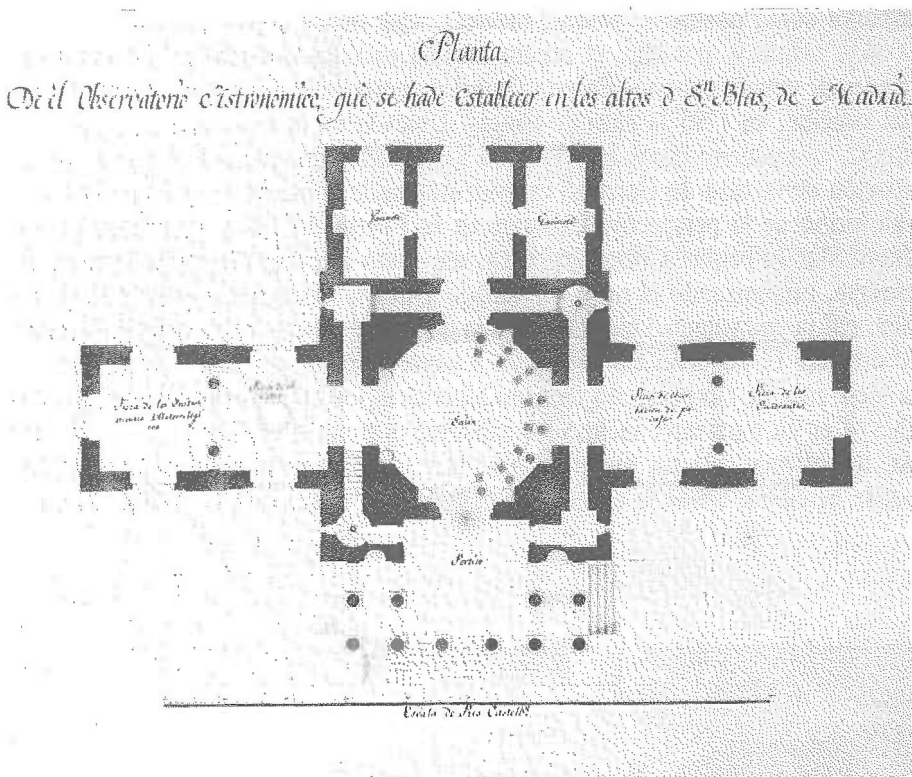
48

La propuesta de Villanueva y Caballero de Gracia es radicalmente distinta de aquella otra que esbozara Silvestre Pérez en la pequeña iglesia de Motrico, intentando —como comenté hace años— componer una Acrópolis y un Agora, donde la iglesia se distanciara de la plaza (concebida como Agora) y a través de la «astucia» arquitectónica de llevar atrás el campanario —de forma que éste no fuera visible por los vecinos— potenciara la gran fachada clásica como respuesta al Templo que es, en estos años, una iglesia católica; Caballero de Gracia, por el contrario, pretende ser igualmente una propuesta no urbana a un problema: apenas si se enfatiza la fachada y es en el interior donde se resumen todas las intenciones, las tensiones e inquietudes existentes en el proyecto, señalando así una investigación sobre lo que puede ser el espacio sagrado que hasta el momento no habíamos visto en España dentro de la arquitectura religiosa, en estos años.

Ha evolucionado pues el sentido de la antigüedad y la forma de valorar las ruinas: de tomarlas como modelo —en el sentido que proponía Hermosilla al dibujar el Campidoglio— a encontrarnos con referencias a la Nueva Roma. Así una anécdota podría reflejar el paso de una mentalidad a otra: dentro de la colonización de Sierra Morena, las primeras ciudades habían recibido nombres que consagraban la figura del monarca: habían aparecido la Carolina, la Luisiana, la Carlota... ahora, por el contrario, nos encontramos con que —en torno a 1790— las nuevas poblaciones que se conciben tienen nombres bien distintos:



20.—Ch. de Wailly. Estudio para un Templo. BN. París.



21.—J. Villanueva. Observatorio Astronómico de Madrid. Planta. (ASA.)

Nueva Atenas o Nueva Cartella.

¿Qué hacen los jóvenes arquitectos y cuál es su actitud en esta polémica? Parece claro que Arnal ha jugado un papel especialmente importante: habiendo llegado a España en torno a 1763, uno de sus primeros trabajos consistió en acompañar a Hermosilla en el viaje a Córdoba y Granada. Treinta años más tarde, Arnal, director ahora de la Academia, se ve claramente superado por los jóvenes, a pesar de haber sido él mismo el gran responsable del cambio teórico, y haber tenido como ocupación fundamental difundir y dar a conocer los supuestos teóricos italianos y franceses sobre la nueva visión de la antigüedad. Sin embargo, y tras su vuelta de Roma, Silvestre Pérez trae noticias a Madrid que contradicen las aportaciones formuladas por Arnal: comenta las discusiones existentes en Roma, entre los jóvenes pensionados franceses, sobre el tema de las medidas de la antigüedad o difunde las propuestas que otros —como Valadier— desarrollan sobre el espacio urbano. Como consecuencia de ello, al poco sucede en la Academia de Madrid que los estudios tipológicos propuestos por Arnal caen en el vacío, no son retomados por ningún estudiante o arquitecto y este dato va a permitirnos comprender la naturaleza de las tensiones que ahora surgen: la Comisión de Arquitectura —órgano a fin de cuentas de la todopoderosa realidad arquitectónica española— en estos momentos evoluciona, y los miembros que ahora la componen no son ya los viejos académicos que todavía dudan sobre el alcance de la antigüedad, sino que son ahora jóvenes arquitectos (formados, irónicamente, directamente por Arnal) que han sabido, a pesar de las normas de su maestro, desarrollar coherentemente un pensamiento y adoptar otras aptitudes. Ellos van a censurar entonces algunos de los proyectos presentados por Arnal, rogándole en ocasiones que modifique el diseño: Arnal juega pues, en estos años en torno a 1795, un papel similar al que desempeñan los viejos académicos franceses ante el empuje de sus alumnos: hablará en algún momento de arquitectura revolucionaria, pero no porque ponga en cuestión el orden establecido —la referencia al proceso francés de 1789 sería demasiado sencilla— sino porque, y sobre todo, pone en cuestión el gusto existente, las referencias a las Bellas Artes que hasta ahora se mantenían y, de esta forma, su «Revolución» se basa y dirige precisamente a las normas formales establecidas por la Academia.

¿Cuál es la realidad de la ciudad y cuál es, sobre todo, la voluntad de cambio existente en esos años? En primer lugar, deberíamos plantear un tema que sigue planteándose y sigue siendo característico de Madrid: la falta de vivienda. En este sentido, la referencia Jovellanos como Ministro de Hacienda que propone al Rey comprar la zona norte de Madrid y obligar entonces a la aristocracia a construir en ella grandes Palacios, puede ser reflejo de esa voluntad económica

de cambio, puesto que ahora se señala y apunta un deseo como es generar riqueza desde la capital; lo que Jovellanos no comprenderá es la respuesta que se da desde la Academia, porque ésta considera el diseño urbano como una referencia formal y propone establecer todo un conjunto de monumentos arquitectónicos que, una vez construidos, sean capaces de generar, en su entorno, ciudad.

El monumento no es entonces, en torno a 1795, la vieja referencia que Blondel había establecido y que Bullet había aceptado, sino que ahora se concibe como un elemento no de embellecimiento y sí como pieza capaz de generar ciudad, al definir en su entorno toda una trama urbana. Podríamos continuar el estudio sobre en qué punto se encuentra la vieja política de embellecimiento y un ejemplo, el viaje real que realiza Carlos IV en 1802 a Barcelona, puede hacernos reflexionar sobre el sentido que el embellecimiento cobra ahora: antes, con motivo de una entrada real, se proyectaban arcos, se trazaban entradas, se adornaban fachadas, organizándose así falsas arquitecturas; ahora, por el contrario, se transforma radicalmente la ciudad, se diseñan plazas, se conciben elementos

urbanos como obeliscos, paseos, fuentes... que tienen como función cuestionar la vieja trama y, por ello, el ornato cambia en estos momentos, abandonando la idea de ornato urbano. En esta situación, entre estas discusiones, cuando Arnal concibe, en 1795 la casa de Postas. Ubicada en la vieja manzana 205 (allí donde, en un cierto momento, Ventura Rodríguez había pensado trazar la continuación de la casa de Correos) es evidente que la solución se entiende desde la valoración de la perspectiva existente en la Puerta del Sol y su propuesta por desarrollar la pequeña plaza próxima, así como la adopción de la fachada en esquina, minimizando el resto del edificio y potenciando únicamente este eje visual, refleja una voluntad bien distinta a la que anteriormente había definido Ventura Rodríguez. El pequeño edificio se va a concebir como un elemento auxiliar de la vieja casa de Correos: allí deberán albergarse los carrmatos, diligencias, coches y, en su momento, incluso los caballos; por ello el edificio carece de fachada, se entiende casi sin presencia urbana y el único tema a destacar es el que puede percibirse desde la esquina de la calle de Correos con la Puerta del Sol.

22.—J. Villanueva. Proyecto de un laboratorio en el jardín botánico. (ASA.)

